

УДК 82-14:82.09 Франко

## ДО ПРОБЛЕМИ МУЗИКАЛЬНОСТІ ПОЕТИЧНОЇ ЛІРИКИ ІВАНА ФРАНКА

Галина Маркович

*Звернення до проблем інтерпретації поетичної творчості в музиці, зокрема прояві впливу музичної творчості у стилістиці визначних поетів, є традиційною рисою українського музикознавства. Цікавим і багатоаспектним матеріалом для досліджень є поетична творчість І. Франка, особливості якої авторка статті прагне виявити у зв'язку з питанням глибинної музикальності текстів.*

*Ключові слова: Іван Франко, музикальність, інтерпретація, структура, композиційна будова.*

*Addressing the problems of interpretation of poetic creativity in music, particularly, manifestations of the impact of musical creativity upon the style of prominent poets, is a traditional feature of the Ukrainian musicology. The poetry of Ivan Franko is an interesting and multidimensional material for research of this kind. Author seeks to identify this distinctive feature in connection with the deep musicality of the texts.*

*Keywords: John Franco, musicality, interpretation, structure, composition.*

І. Франко належить до найвидатніших постатей української національної і світової культури. Франковий щедрий і різносторонній геній тим цінніший, що могутня сила його скерувалася в річище служіння інтересам рідного народу. У цьому він убачав свій етичний обов'язок і мету життя. У цьому – глибинна суть і першопричина його невтомної суспільно-громадської діяльності, багатогранності самовиразу і високої продуктивності.

Багата думкою, досвідом, прозріннями в майбутнє спадщина Каменяра постійно привертає до себе увагу. На сьогодні в національній духовній культурі існує окремий пласт, сотні творів якого є мистецькою і науковою присвятою Франковій творчості. Частиною його є музична і музикознавча франкіана: твори на слова Франка, дослідження проблем музичної інтерпретації його творів, фольклористичної і критичної спадщини митця. Основи для вивчення проблеми музикальності поетових текстів знаходимо в літературознавчій, музикознавчій галузях, дослідженнях різних аспектів психології художньої творчості, зокрема:

- дослідження поетичного стилю Франка, праці О. Білецького<sup>1</sup>, С. Шаховського<sup>2</sup>, стаття З. Франко<sup>3</sup>, тези міжнародного симпозіуму «І. Франко і світова культура»<sup>4</sup>;

- літературознавчі і музикознавчі праці, у яких розглянуто зв'язки творчості І. Франка з музичним мистецтвом, зокрема: пи-

тання впливу пісенного фольклору (статті С. Людкевича<sup>5</sup> і Ф. Колесси<sup>6</sup>, дослідження М. Загайкевич<sup>7</sup> та О. Дея<sup>8</sup>; праці, у яких проводиться класифікація поетичних текстів за інтонаційністю вислову і характеризуються зразки наспівного і розмовного типів<sup>9</sup>).

Праці в галузі психології художньої творчості<sup>10</sup> дали можливість розглядати розробку літературної і музичної образності з позиції психології її сприймання, простежити залежність між сприйманням мистецького твору і відображенням зовнішнього світу в людській свідомості, між тезаурусом і семантичними значеннями мови поетичного й музичного мистецтва. Важливе опертя становлять музикознавчі праці, в яких аспект співвідношення слова і музики розглядається у зв'язку з феноменом музикальності вірша<sup>11</sup>, досліджено відтворення в музиці поетичної ритміки (праці О. Мурзіної<sup>12</sup>, Н. Гозулової<sup>13</sup>) та ін.

Розглядаючи, якою мірою інтенсивність процесу інтерпретації поетичної творчості І. Франка залежить від особливостей його поетичного стилю, порушуємо насамперед питання залежності інтерпретацій від музикальності його віршів і прагнемо простежити зв'язок між образно-композиційними, структурними рівнями поезії та її музичного прочитання.

Категорією «музикальність» послуговуються як у літературознавстві, так і в музикознавстві. Щоправда, суть їх, повнота

ГАЛИНА МАРКОВИЧ. ДО ПРОБЛЕМИ МУЗИКАЛЬНОСТІ...

переліку ознак, що визначають музикальність поезії, не завжди збігаються. Одне з найповніших літературознавчих трактувань музикальності подав сам І. Франко в трактаті «Із секретів поетичної творчості». Автор вважає, що музикальними є передусім ті поетичні твори, де відтворюється певний емоційний стан людини. Характеризуючи Шевченковий твір «За думою дума...», Франко пише: «Основний мотив чисто музичний: змалювання такого-то настрою душі»<sup>14</sup>. До проявів музикальності поезії він зараховує і випадки, коли образний зміст включає звуково-асоціативні образи, «слухові враження». Слухові, або ж музикальні образи – за його естетичною концепцією – це одне й те саме, бо «змисл слуху», що до нього апелюють звуково-асоціативні образи, належить до «вищих змислів», тобто таких, що «мають і поза нацією вироблені для себе відділи штуки: слух – музику, зір – малярство»<sup>15</sup>. «Музикальними ефектами» називає автор трактату й «ономатопетичні слова, викрики, алітерації, асонанси, рими»<sup>16</sup>.

Проводячи паралель між поезією і музикою, згадуючи спільну генезу цих двох видів мистецтва, І. Франко спеціально не виокремив пісенний тип поезії. Але в тому, що пісенність (як комплекс канонів композиційно-структурної організації тексту, зумовлених тісним зв'язком з музикою) для видатного фольклориста і геніального поета була реально існуючим феноменом, – сумніватися не доводиться<sup>17</sup>.

Категорія музикальності поезії в музикознавстві має ширший зміст: він охоплює спільні для поетичного і музичного творів композиційні засади, що зумовлені часовою природою обох видів мистецтва. Звідси – паралелі в розгортанні поетичних і музичних композицій.

Отже, для музикальності поетичного твору важлива насамперед комплексність використання перелічених компонентів. Першочергове значення в цьому комплексі мають лірична образність і форма – пісенна або ж побудована на композиційних засадах, первинних для музичного твору. Натомість евфонія, мелодизм поетичної мови і звуково-асоціативні образи віді-

грають роль допоміжних, підпорядкованих.

Перед тим, як розглянути питання музикальності поезії Франка, коротко з'ясуємо характер зв'язків поета з музикою, а також наведемо оцінки літературознавцями поетичного стилю Франка.

Отже, про зв'язки поета з музичним мистецтвом...

Контакти І. Франка з професійною музикою не можна назвати інтенсивними, хоча він цікавився музичним мистецтвом, історією його розвитку і сучасним станом, був обізнаний з його проблемами і реаліями. Незрівнянно глибшим, міцнішим був зв'язок поета з народнопісенною творчістю. У народній пісні І. Франко кохався, вивчав її як фольклорист, постійно звертався до її наснажуючих джерел. Численні присвяти народній пісні в ліриці поета – це визнання тієї величезної ваги, що для нього мала пісня. Тому і музикальність Франкової поезії дослідники здебільшого пов'язують з народнопісними запозиченнями і фольклорними впливами<sup>18</sup>.

З погляду форм вияву та об'єму музикальної образності у стилі І. Франка виокремлюють дві важливі особливості. Перша стосується інтелектуального складу поезії, формує кількісне співвідношення громадянської, філософської і любовної лірики. Друга пов'язана з оцінкою стилю поета як синтетичного, що поєднує «розумове і чуттєве, дві зустрічні течії – епічну і ліричну... Вони можуть виявлятися самостійно, а можуть виступати у певному сингармонійному сплаві»<sup>19</sup>. Громадянські тексти можуть мати ліричне звучання (це залежить насамперед від характеру лексичного матеріалу), інтимна лірика – включати елементи рефлексії, синтезувати образи ліричного змісту і тропи, що апелюють до інтелекту. Ця особливість, з одного боку, зменшує музикальний потенціал Франкової поезії, а з другого – змушує уважніше аналізувати громадянські тексти.

Питання музикальності Франкової лірики розглянуто на матеріалі двох перших його збірок – «З вершин і низин» (1893) і «Зів'яле листя» (1896). Вибір зумовлений різносторонністю, багатством тематичного й образного змісту, художніх форм, пред-

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

ставлених у збірці «З вершин і низин», і концентрований ліризмом збірки «Зів'яле листя».

Як з'ясувалося в процесі аналізу поезій Франка, музикальна образність становить невелику за обсягом і диференційовану за формами виразу частину. Виокремлюють три основні групи, які різняться між собою типом образної системи, рівнем емоційності вислову, структурною будовою і композиційними принципами.

До першої групи належать поезії пісенного звучання. Вони характеризуються узагальненістю образного змісту, простотою, симетричністю будови, використанням народнопісенних елементів. Лірика романсового складу належить до другої групи, що характеризується поглибленою емоційністю, камерністю настрою, лаконічністю вислову, психологізацією образів, часто – ускладненістю форми. Третя утворена зразками, образність яких відрізняється від пісенної чи романсової, але позначена глибиною внутрішньою музикальністю. За змістом – це та сама інтимна лірика, образно-композиційне розгортання у якій відбувається за принципами, тотожними до музичного формотворення.

До першої групи належать 15 поетичних творів – з циклів «Веснянки», «Поет», «Знайомим і незнайомим», вірш «Гімн» (збірка «З вершин і низин») та з II-го і III-го «жмутків» «Зів'ялого листя». Група неоднорідна – її утворюють фольклорні стилізації і стилізації жанрів (зокрема, як структурно-композиційний тип стилізовано пісню). Підгрупи також диференційовані. Відмінність між поезіями – фольклорними стилізаціями – зводиться до ступеня активності переосмислення фольклорних джерел. Про відмінність між творами в другій підгрупі йтиметься далі. До першої підгрупи належать: «Зелений явір, зелений явір...», «Ой ти, дівчино, з горіха зерня...», «Червона калино, чого в лузі гнешся?», «Ой ти, дубочку кучерявий...», «Ой жалю, мій жалю...», «Отес тая стежечка...» (II-й «жмуток»), «Матінко моя ріднесенька!» (III-й «жмуток»), «Ой що в полі за димове?...», «Розвивайся, лозо, борзо...», «Дивувалась зима...» (цикл «Веснянки»).

Поезії зі збірки «Зів'яле листя» вирізняються ціліснішим використанням художньої системи народної пісні, більшою наближеністю до пісенних джерел. Натомість, у «Веснянках» народнопісенна основа знає активнішого переосмислення, присутність автора відчувається більше. Так, поезія «Зелений явір, зелений явір...» характеризується надзвичайно багатим комплексом народнопісенних запозичень. Почнемо з того, що тема оспівування вроди втраченої милої є типовою для пісенного фольклору. Портрет дівчини змальовано за допомогою типових для народної естетики ознак дівочої краси: «личко гоже», «чорні очі», «приємний голос». Емоції смутку, туги, що панують у творі, не переходять у розпач, зневіру. Почуття жалю за втраченим коханням висловлене настільки узагальнено, наскільки типізованим є основний образ.

З інших народнопоетичних художніх засобів тут використано:

- пестливу форму («дівчатонька», «личка»);
- повні прикметникові форми («чорнії», «срібнії»);
- постійні епітети («зелений явір», «золоті зорі», «широке море»);
- лексичні повтори («зелений явір, зелений явір», «червона рожа, червона рожа»);
- однорідні синтаксичні конструкції («голосні дзвони, срібнії тони», «широке море, велике море»).

Пісенною є й будова поезії. Сімнадцяти-складовий вірш автор запозичив з улюбленої народної пісні, який поділяється на три логіко-ритмічні одиниці (синтагми) 5+5+7, дві перші з яких – тотожні.

Червона рожа, червона рожа, \ 5 + 5  
Над усі квіти гожа \ 7,

або ж з'єднані римою:

Золоті зорі (I) в небеснім морі \ 5+5  
Моргають серед ночі \ 7,

а третя (кожен парний рядок) – підсумкова (завершальна).

Кожна строфа побудована симетрично: на початку – художній паралелізм із сфери природи, потім – змалювання певної риси дівочої вроди:

ГАЛИНА МАРКОВИЧ. ДО ПРОБЛЕМИ МУЗИКАЛЬНОСТІ...

Голосні дзвони, срібні тони  
Слух у них потопає,  
Та її голос – пшеничний колос  
Аж за серце хапає.

Внутрішнє римування рядків, асонансові та алітераційні «перегукування» у віршах, що підкреслюють смислову єдність останніх, також є характерними пісенними засобами (див. попередній приклад).

Отже, немає жодного рівня поетичної організації, позбавленого фольклорного впливу. Також не спостерігаємо жодного розходження з усталеними в пісенному жанрі особливостями – чи це стосується образно-композиційної будови, чи структурної організації. Такий самий характер використання фольклорних джерел спостерігаємо й у інших поезіях зі збірки «Зів'яле листя».

Натомість «Веснянки» демонструють іншу позицію автора щодо залучення народнопісенних компонентів у поетичну організацію, іншу форму стилізації. У поезіях «Ой, що в полі за димове?...», «Розвивайся, лозо, борзо...» впливи пісенного фольклору є визначальними лише для структурної організації (пісенність будови, різні види повторності, ритмічний малюнок фольклорного походження). Їх образно-лексичний зміст, драматургія належать швидше до літературно-писемної традиції, аніж до фольклорної. Окремі образи народнопісенного походження, якщо й трапляються (образ долі в поезії «Ой що в полі за димове?..»), то вжиті в контексті з громадянськими значеннями повністю переосмислюються і втрачають своє первісне пісенне звучання.

У поезії «Дивувалась зима...» від веснянок перейнято кілька чинників: емоційний настрій як прикметний веснянковий тонус, мотив змагання зими і весни, танкова ритміка. І. Франко вніс їх в образнолексичну систему, що, загалом, далека від пісенності, у композицію, де синтезовано елементи драми і музичної репрізної форми. У поєднанні різних за походженням комплексів виразових засобів – пісенного і літературного, музикального і драматично-дієвого – своєрідність звучання і складність організації цього твору. Зазначимо також, що за своїм образно-композиційним розгортан-

ням поезія близька і до групи зразків, які композиційно перегукуються з музичними. Тобто «веснянка» «Дивувалась зима...» певною мірою виходить за межі пісенного типу вислову і є ілюстрацією того випадку, коли чітко провести межу між типами музикальної лірики важко.

Завершуючи огляд першої підгрупи, ще раз зазначимо, що повтори і стилізації можуть здійснюватися двома способами. Перший – коли автор використовує образи, запозичені з фольклору, застосовує стилістичні прийоми й засоби, характерні для народної пісні. Другий передбачає наповнення пісенних структур образами літературного походження, громадянським змістом. Незважаючи на різницю тематичного змісту, функційне навантаження комплексу народнопісенних елементів в поезіях різне (комплекс фольклорних запозичень в одному випадку є матеріалом, яким творять, в іншому – компонентом поетичного змісту, фольклорною ремінісценцією). Утім, вони утворюють єдине ціле (підгрупу), оскільки зміст і обсяг запозичень сягає такого рівня, що їх народнопісенне походження сумніву не викликає.

До першої групи увійшли й ті вірші, пісенність яких зумовлена певними закономірностями структурної організації, а саме:

- у поезіях зберігається чіткий поділ на строфи, кожна з яких цілісна і завершена інтонаційно, є окремою синтаксичною одиницею;

- строфи тотожні за своєю внутрішньою організацією;

- симетричним є синтаксичний і ритмічний поділ строф; кожен рядок – це синтагма чи фраза, рядки об'єднуються по два у фрази чи речення, між кожними двовіршовими фразами, реченнями – певний інтонаційно-смысловий зв'язок (паралелі, переліку і т. ін.), а разом вони утворюють строфу – завершене інтонаційне ціле.

Тобто, поділ логічний і ритмічний у строфах повністю збігається, збігаються логічні і ритмічні паузи, градація пауз узгоджується з мелодико-інтонаційною організацією строфи (різна глибина цезури для півкаденції другого і каденції останнього віршів, для антикаденцій непарних рядків). Звідси

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

загальна чіткість, прозорість будови, її наспівність.

Поезії цієї підгрупи – соціальні за тематичним спрямуванням. Окрім пісенної будови, з музикальною сферою вислову їх споріднюють звуко-асоціативні образи, зокрема образ пісні, евфонічність поетичної мови, звукові повтори.

До другої підгрупи увійшли «Веснянії пісні...» (цикл «Веснянки»), «Чим пісня жива» (цикл «Поет»), «Гімн» (з «Прологу»), й «NN» (цикл «Знайомим і незнайомим»).

Яскравим зразком є поезія «Веснянії пісні...», особливість якої полягає у передачі соціального змісту ліричними образами. (Утім, це особливість усього циклу «Веснянки»). Ліричний характер образів пов'язаний із формою викладу (роздум), яка передбачає його особливість, а також з образним паралелізмом: вірші-пісні. Натомість, предмет роздуму, ідея твору (живий зв'язок поета з рідною землею, народом, зумовленість настрою та змісту творів поета життям простого люду) має соціальне наповнення. Для ліричної інтонації вислову певне значення мають також:

1. Емоційне навантаження лексичних значень, їх контрастне зіставлення (весняні пісні – безутішні, безвідрадні, весела квітка – убогі села, людський біль, утішний гамір – бідний мужик і т. ін.);

2. Низка стилістичних прийомів, часто вживаних у пісенному жанрі: а) контрастне зіставлення образів у межах строфи (III–VI строфи), б) різні види повторності образного співвідношення – IV–VI строфи будуються за принципом контрастної паралелі:

IV. Ох, живі діброви,  
Ясний сонця світ,  
Лиш життя, любови  
В людських душах ніт!

V. Втішно птиця лине,  
Гамір, співи, крик...  
Лише бідний гине  
З голоду мужик.

– повторність синтаксична (питальні конструкції у перших трьох строфах), лексична (анафори):

Веснянії пісні,  
Веснянії сні,

Чи для вас немає  
Зелені в лісах,  
Чи для вас не сяє  
Сонце в небесах ?  
Чи для вас весела  
Квітка не цвіте.

Пісенність структурної організації загалом (симетричність синтаксичного і ритмічного поділу строфи, відповідність (збіг) структурних компонентів та інтонаційних одиниць, цілісність віршів-синтагм (усі вірші неподільні, без внутрішньої цезури):

Веснянії пісні, (I)  
Веснянії сні, (V)  
Чом так безутішні, (I)  
Безвідрадні ви? (-)  
Чи для вас немає (I)  
Зелені в лісах (V),  
Чи для вас не сяє (I)  
Сонце в небесах? (-) і т. д.

Однак зазначимо, що сюжетно-композиційне розгортання в поезії доволі складне (складніше, ніж передбачено в пісенному жанрі). Двічі змінюються акценти в образній драматургії твору: спочатку в IV-й строфі, коли роздум над настроями і змістом «весняних пісень» змінюється картинами нужденного життя трудового люду, і вдруге – у VII-й строфі, коли звучить підсумкове пояснення і на перший план виступає постать автора. На цю тричастинну канву накладаються зміни в інтонаційному змісті й метроритмічній організації: питальна інтонація перших трьох строф змінюється оповідною; тричі змінюється ритмоструктура віршів і розмір: перша строфа – двостопний анапест, у II–III і VII–VIII строфах – тристопний хорей з трихієвими стопами (1-а або 2-а стопа), у IV–VI – хорей, у якому ритмічні наголоси повторюють метричні. У результаті утворюється тричастинна композиційна структура: 1-а частина – своєрідне введення, що готує основний зміст, у ній визначається і настрої твору, II-а (IV–VI строфи) презентує центральні образні значення, III-я – підсумкова, у ній звучить ідея твору і повертаються початкові значення.

Таким чином, у поезії «Веснянії пісні...» натрапляємо на стилізацію пісенної будови, структурною основою якої виступає

## ГАЛИНА МАРКОВИЧ. ДО ПРОБЛЕМИ МУЗИКАЛЬНОСТІ...

звуковий образ пісні. Подібне поєднання пісенного і непісенного комплексів має місце і в поезії «Чим пісня жива?». Натомість у вірші «Гімн» («Вічний революціонер») знаходимо інше співвідношення пісенних і непісенних елементів. Взявши за основу гімн з характерним для нього колом образно-лексичних значень, типом синтаксично-інтонаційних конструкцій, поет відходить від куплетно-строфічного принципу, унаслідок чого поезія «Вічний революціонер», не маючи куплетної структури, є пісенною за характером звучання, імітує гімнічну інтонаційність.

Нижче подаємо комплекси виразових засобів – пісенного і непісенного походження, синтез яких послужить характеристикою художньої організації твору:

- гімнічна інтонація, гімнічне звучання вірша формують і образно-лексичні значення, близькі до лексики агітаційної літератури, лексики гімну<sup>20</sup>;

- анафори, риторичні питання, оклики, ланцюжки дієслівних форм, що максимально активізують характер вислову;

- ритмомелодична організація, завдяки якій чотиристопний хорей – розмір вірша – звучить як прискорена маршова хода<sup>21</sup>;

- асонансові «перегукування» дзвінких і шиплячих приголосних.

Асоціативні зв'язки з пісенною сферою зміцнюються також завдяки збереженню єдиного центрального образу у всіх строфах, тотожності напряму їх емоційного розвитку – до кульмінаційних прикінцевих рядків (що можна розцінювати як «рудимент» куплетної будови десятирядкових строф поезії), елементам репризності у композиційній будові твору.

Елементи непісенного походження, як-то: певна абстрактність образу Вічного революціонера, деталізація описів у тексті, масштабність форми і несиметричність будови строф – трактуємо як «наслідок» інтелектуальності лірики І. Франка, філософського наповнення його поетичних образів. Цей комплекс ускладнює пісенну основу, але не перебиває пісенної гімнічної інтонації. Результат відомий: пісенність набирає умовного, стилізованого характеру, а образ-символ жанрово конкретизується,

отримує стверджувальне гімнічне звучання.

До поезії «Гімн» примикає вірш «NN» («Будь здорова, моя мила...»). За характером поетичної мови вони відмінні, але принципи стилізації в обох творах однакові. Це – відхід від типової куплетної структури, що виражається у нерівноскладовості рядків, та використання лексики конкретного пісенного жанру (у цьому разі – рекрутських, похідних пісень) як «компенсації» асиметричності будови.

I. Будь здорова, моя мила,  
Я не твій :  
Розлучила  
Нас могутча сила.

II. Де поставить кого доля,  
Там і стій ! Моя ж доля –  
Вітер серед поля.

IV. Важко, душно, п'ятьма груба,  
Лютий бій...  
Ось-ось, люба,  
Жде мя, може, згуба!

VI. Тож не плач!  
Очиць, мов зорі,  
Пожалій!  
Згасне вскорі  
Блиск їх у сліз морі.

Вірш «NN» цікавий також і тим, що створювався з врахуванням конкретних пісень, їх мелодій. І. Франко в листі до У. Кравченка висловився так: «Жаль, що не можу Вам передати й понурої та дикої мелодії сеї пісеньки! Мелодія, як я сказав, мадьярська. Не менший жаль, що не знаєте й мелодії до "Похоронів", здається, композиції Шуберта; обі ті пісні укладав до мелодії і після мелодії, співаючи. І тільки в співі вони можуть зробити враження»<sup>22</sup>. Не маючи змоги ознайомитися з тим пісенним матеріалом, яким послуговувався автор, висловимо припущення: та ненормативна будова строфіки, що є прикметою структури вірша, зумовлена саме будовою мелодій, які супроводжували процес його творення.

Підсумовуючи особливості другої підгрупи пісенного типу поезій, зазначимо, що вона, як і підгрупа з фольклорними запозиченнями, диференційована. Поезії різняться ступенем конкретизації жанрової

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

основи. Жанровий прообраз може бути конкретно визначеним (гімн, похідна пісня); тоді куплетність будови, симетричність організації строф не обов'язкова. Але він може бути не конкретизованим (пісня – як певний структурно-композиційний тип, як жанр). І тоді зберігається насамперед куплетно-строфічний принцип організації форми, загальна симетричність, простота і чіткість будови.

Поезії романсового складу характеризуються поглибленою емоційністю, щирістю вислову, інтимністю, камерністю настрою, індивідуалізацією виразу почуття, безперервністю емоційного розвитку, високим рівнем фонічної насиченості поетичної мови. Група неоднорідна. Твори з різних підгруп різняться за рівнем складності структурно-композиційної будови (у першій – зразки пісенної будови, у другій – форма масштабніша й складніша).

Першу підгрупу утворюють поезії «Твої очі, як те море...», «Безмежнеє поле в сніжному завою...», «Не минай з погордою...», «Я не кляв тебе, о зоре», «Епілог» (I «жмуток»), «Чому не смієшся ніколи?», «Як не бачу тебе...», «Як почувеш вночі край свого вікна...» (II «жмуток»), «Коли студінь потисне», «Пісне, моя ти підстрелена пташко...».

Одним з найяскравіших прикладів романсового типу лірики є поезія «Розвійтеся з вітром, листочки зів'ялі...», що завершує перший «жмуток», – епілог першого, доволі бурхливого за емоційним змістом акту ліричної драми. Мотив нерозділеного кохання, що пронизує першу частину збірки, логічно завершується у творі, де настрій тихого смутку драматизується нотою безнадії.

Атмосфера поглибленого ліризму, концентрована емоційність вислову, що є визначальними для поезії, зумовлені використанням образів, властивих передусім романсовій ліриці. Такими є колорит осіннього пейзажу як паралель до людських почувань, мотив утраченого кохання, уособлення самоти – образ убогого подорожнього. Усі вони споріднені між собою емоційною забарвленістю і співвідносяться з мотивом самоти. Послідовність образних значень, паралелей утворює єдину лі-

нію (образи вітру і зів'ялого листа – зів'яле кохання – вірші, де воно себе вичерпує остаточно – пустка в душі, самота, постать подорожнього), і образ подорожнього є її драматичною кульмінацією. Цілісності лінії розвитку сприяють і образно-лексичні повтори та зіставлення семантичних варіантів.

Розвійтеся з вітром, листочки зів'ялі,  
Розвійтеся, як тихе зітхання,  
Незгоєні рани, невітшені жалі,  
Завмерлеє в серці кохання.  
В зів'ялих листочках  
хто може вгадати  
красу всю зеленого гаю?  
Хто знає, який я чуття скарб багатий  
В ті вбогії вірші вкладаю?  
Ті скарби найкращі душі молодій  
Розтративши марно, без тями,  
Жебрак одинокий, назустріч недолі  
Піду я сумними стежками.

Вони ж є тими факторами, що нагнітають емоційне напруження. У третій строфі напруження не спадає, але переведене на інший рівень, драматизм вислову поступається драматизму ситуації, драматизму образу-символу. Експресія останнього тим яскравіша, що в тексті йому передують значення протилежні за емоційним забарвленням («скарби найкращі душі молодій» – «жебрак одинокий»).

Ліричний стрій образів, ліричну інтонацію вислову доповнюють пісенність структурної організації [поетичний паралелізм (I, II строфи) доповнюється синтаксичним паралелізмом (II строфа); лексичними повторами (I, II і III строфи), симетричністю інтонаційно-синтаксичної і ритмічної організації<sup>23</sup>] і багатий звукопис мови поезії.

Загалом «Епілог» є одним з небагатьох у Франковій поезії зразком з повним комплексом ознак наспівного типу (наспівність не порушена на жодному рівні художньої організації) і повним складом романсових ознак у групі творів романсового складу. Звідси та сконцентрованість ліричного вислову, те яскраво романсове звучання поезії.

У групі творів романсового складу далеко не всі характеризуються таким повним складом романсових ознак, яким вирізняється «Епілог». Не вдаючись до детального

ГАЛИНА МАРКОВИЧ. ДО ПРОБЛЕМИ МУЗИКАЛЬНОСТІ...

аналізу, пропонуємо лише зіставити той же «Епілог» чи поезії «Твої очі, як те море...», «Безмежнеє поле в сніжному завою...» (де такого ж рівня емоційна відвертість, така ж проста і наспівна будова) та поезії «Я не кляв тебе, о зоре...», «Коли студінь потисне...» У першій наявні моменти рефлексії, друга своїм афористичним висловом, стриманістю у виразі емоцій близька ще й до пісенного жанру.

Що стосується поезій другої підгрупи («Даремно, пісне! Щез твій чар...» – III-й «жмуток» «Зів'ялого листя», «Ночі безмірні, ночі безсонні...», «Непереглядною юрбою...», «Місяцю-князю...» – цикл «Нічні думи», «Не забудь, не забудь...» – цикл «Веснянки»; «Чого являєшся мені...» – II «жмуток»), то основною їх відмінністю є ускладнена будова, ускладнена строфіка: п'ятирядкова – у перших трьох зразках і змінна за обсягом, строфіка, що може сягати більше восьми рядків, – у трьох інших. Щоправда ця відмінність не єдина. Друга підгрупа відрізняється ще ширшим тематичним діапазоном. Її утворюють не тільки вірші любовного змісту, але й ліричні твори філософського складу («Не забудь, не забудь», «Непереглядною юрбою...»), є один приклад пейзажної лірики (ноктюрн «Місяцю-князю»).

На інтонацію поетичного вислову ці зміни суттєво не впливають. Усі твори, що належать до другої підгрупи, характеризуються емоційною концентрованістю вислову, камерністю настроєвості.

Схожими до тих, що мали місце в поезіях першої підгрупи, є і принципи композиційного розвитку (панує і поглиблюється єдиний емоційний стан, і різні види повторності лише підкреслюють цілісність лінії розгортання). В окремих випадках характер образно-композиційного розвитку викликає асоціації з варіаційними формами («Даремно, пісне! Щез твій чар!», «Непереглядною юрбою...»). Те саме можна було сказати і про деякі твори з попередньої підгрупи: «Твої очі, як те море...», «Пісне, моя ти підстрелена пташко...», «Безмежнеє поле...».

Суттєвою рисою поетичної організації є також милозвучність поетичної мови,

її багатий фонічний зміст. Насамперед це стосується поезій «Чого являєшся мені..?», «Даремно, пісне! Щез твій чар» «Непереглядною юрбою...», «Місяцю-князю».

Окремо потрібно згадати ще дві поезії: «Думи, діти мої...» (цикл «Веснянки») і «Вій, вітре, горою» (цикл «Скорбні пісні»). Їх відмежування від основної частини романсової групи мотивоване глибиною емоційністю вислову і ліричністю образів, що поєднуються в обох творах з соціальною тематикою (у поезіях відтворено душевний стан в'язня). Будова обох віршів проста, симетрична, наспівна (щоправда, композиція поезії «Думи, діти мої...» дещо складніша – розгортається за наскрізним принципом), і в цьому разі вони ближче до 1-ї підгрупи.

Зіставляючи два типи поетичних творів – пісенний і романсовий, не важко помітити, що вони в кількісному відношенні приблизно однакові й невеликі. Обидві групи внутрішньо диференційовані. Схожі вони і за тематичним спектром, і за діапазоном структурно-композиційних рішень. Романсовій ліриці властива більша стилістична цілісність: між поезіями і підгрупами різниця менш суттєва, менш відчутна.

Розглянемо наступну й останню групу музикальної лірики Франка, яку утворюють поезії, що за композиційними принципами споріднені з формами інструментальної музики. За тематикою – це лірика, тобто зміст поезій пов'язаний з відтворенням внутрішнього світу людини, але до пісенного чи романсового типу їх віднести не можна. Інший характер і її образно-лексичної системи. Група включає тільки дві поезії [«Вона умерла! Слухай! Бам! Бам-бам!» з III-го «жмутку» «Зів'ялого листя» і «Тріолет» («І ти лукавила зо мною!») з циклу «Картка любові»]. Принципами композиційного розгортання вони близькі до варіаційних форм.

Оскільки поезії різняться за характером висловлених емоцій, експресією виразу, оскільки «варіаційність» розгортання в одному творі пов'язана з характером зображуваних образів, психологічного стану, а в іншому – з канонами поетичної форми, коротко зупинимося на кожній з них.



## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Поезія «Вона умерла!» – один з найдраматичніших зразків збірки. Емоція розпачу від непоправної втрати є домінуючою в поезії і виражена «відкрито», з величезною силою експресії. Високий рівень напруження встановлюється вже з першої фрази – констатації фатального «Вона умерла!». Фраза повторюється в кінці кожної строфи і щоразу є кульмінацією емоційного розвитку. Ці повтори одночасно підкреслюють образно-емоційну спорідненість строф, цілісність образно-композиційного розвитку і нагнітають емоційне напруження, виконують функцію чинника, який драматизує сюжет. Супроводом до кожного проведення центральних смислових значень слугує звуконаслідування похоронного дзвону, яке, у свою чергу, «відлунює», продубльоване в альтераціях (а, о, і) та асонансах (с, з, дз).

Вона умерла! Слухай! Бам! Бам-бам!  
 Се в моїм серці дзвін посмертний дзвонить  
 Вона умерла! Мов тяжезний трам  
 Мене цілого щось додолу клонить.  
 Щось горло душить. Чи моїм очам  
 Хтось видер світло? Хто се люто гонить  
 Думки з душі, що в собі біль заперла?  
 Сам біль? Вона умерла! Вмерла! Вмерла!

У композиції твору – дві кульмінації. Вони розміщені в другій половині форми: III-я строфа і заключні рядки IV-ї. Вираз граничного душевного напруження, розпачу в III-й строфі відтворюється за допомогою лексичних значень, що відповідають найвищому рівню емоційного напруження; риторичних запитань і окличних інтонацій, що слідує одна за одною; темпового прискорення (відсутня й серединна цезура); анафор і синтаксичних повторів (подібні конструкції, будова речень), що не дають «зійти» на нижчий рівень емоційному напруженню.

І як се я ще досі не здурів?  
 І як се я гляджу і не осліпну?  
 І як се досі все те я стерлів,  
 І у летлю не кинувся коніпну!  
 Адже ж найкращий мій огонь згорів!  
 Адже ж тепер повік я не окріпну!  
 Повік каліка!

Друга кульмінація – смислова. Її сила – у контрастному зіставленні понять, інтонацій у межах одного рядка, у смисловій значущості заключної фрази:

Ридать! кричать! – та горло біль запер.  
 Вона умерла! – Ні, се я умер.

Що торкається структурної будови, то її особливості, пов'язані з наближенням вірша до розмовного типу<sup>24</sup>, а також інтенсивне використання динамічних інтонаційних і окличних – продиктовані характером відтворюваних емоцій і образної системи. Призначення всіх особливостей структурної організації – створити враження безпосередності драматичної інтонації вислову.

Отже, музикальність образного змісту поезії – у відтворенні емоційного стану ліричного героя, у концентрованості емоційного вислову; музикальність композиційної організації – в образно-емоційній тотожності строф, що підкреслюється повторенням однієї фрази, у безперервності лінії розвитку (основний образ, пануючий настрій не змінюються, але розвиваються «вглиб» у «варіантних» своїх повторях). Суттєвим компонентом образного змісту є «звукове тло», яке творять звуконаслідувальні слова, асонансові та альтераційні «відлуння».

Кілька слів про поезію «Тріолет» («І ти лукавила зо мною...»). Своєю музикальністю «Тріолет» завдячує передусім віршовій формі, що, як зазначає А. Квятковський<sup>25</sup>, вважається «розважальною», ігровою формою поезії. Це форма салонної поезії, тому не рідкісна в тріолеті і любовна тематика. Структурно-композиційний план характеризується повторенням двох перших віршів наприкінці строфи, а першого – ще й всередині (тотожні – 1, 4, 8 та 2, 7 вірші).

Франковий «Тріолет» розгорнутий за своєю будовою – його утворюють три строфи. Образний зміст кожної з них співвідноситься з центральним мотивом зради, певні рядки у строфах перегукуються між собою за змістом чи окремими лексичними значеннями:

I строфа: «ангельські слова твої були лиш обриском брехні»;  
 II строфа: «неначе золотом... я величався все тобою»;

## ГАЛИНА МАРКОВИЧ. ДО ПРОБЛЕМИ МУЗИКАЛЬНОСТІ...

III строфа: «та під піною золотою ховались  
скази мідяні»;

I строфа: «затрули серце гризотою ті  
ангельські слова»,

III строфа: «I серце бідне рвесь у мні».

Тобто, як у межах строфи «варіаційно» повторюється одна і та ж думка, про що засвідчує обрамлення строф, так і між строфами існує якнайтісніший зв'язок у формі «переспівів» певних образів і мотивів. Більше того, дбаючи про композиційну цілісність, «продовжуючи» закладений принцип обрамлення строф, Франко дає «рамку» ще й формі загалом – повторює перший рядок 1-ї строфи в кінці останньої. Прагнення мелодизувати поетичний вислів, підкреслити, доповнити цілісність образно-композиційного розгортання відчутне і в поетичній мові твору, а саме: рими у всіх строфах однакового змісту (-ою, -і), зміст рим повторений асонансами:

II строфа:

Неначе правдою самою  
Неначе золотом, в огні,  
Без скази чищенням, – ох, ні,  
Неначе правдою самою,  
Так в добрі і нещасні дні  
Я величався все тобою!  
Мов злотом, чищенням в огні  
Неначе правдою самою.

У «Тріолеті» виявляються ті самі риси, що і в попередньому прикладі: лірика образного змісту помножується музикальністю композиційного рішення та багатою фонікою поетичної мови.

Отже, за обсягом музикальних ознак поезії третьої групи не поступаються поетичним творам двох попередніх. А щодо нечисленності, то тут згадаємо:

а) відсутній вплив на поетичне мислення Франка професійного музичного мистецтва;

б) композиційну спорідненість до музичних форм поетичних творів романсового складу (про це було згадано), а також окремих поезій немусикального характеру. Тобто група мала бути кількісно більшою і такою ж диференційованою, як і попередні.

Беручи до уваги всі ці особливості, значимо: оскільки Франкова поезія належить до інтелектуального типу, а основну частину її складають твори громадянського і філософського змісту, то обсяг інтимної лірики невеликий. Зрозуміло, невеликою буде і кількість творів, які відповідають вимогам музикальної категорії. Зауважимо й те, що музична образність у Франковій поезії доволі різноманітна за формами вираження й охоплює шкалу від асоціативності лексичних значень до композиційних паралелей з музичними формами.

Після розгляду трьох груп лірики І. Франка доходимо висновку, що вони утворені відповідно до характеру образності, ступеня емоційної концентрації вислову, рівня складності композиційної і структурної будови<sup>26</sup>.

<sup>1</sup> Білецький О. І. Від давнини до сучасності: збірка праць з питань української літератури. – К.: Держлітвидав, 1960. – Т. I. – 423 с.

<sup>2</sup> Шаховський С. Майстерність Івана Франка / під ред. А. А. Каспрука. – К.: Радянський письменник, 1956. – 196 с.

<sup>3</sup> Франко З. Т. Мова поезії І. Франка // Українське літературознавство. – Л.: Вид-во Львів. ун-ту, 1968. – Вип. 3. – С. 91–98.

<sup>4</sup> Іван Франко и мировая культура: тезиси докладов международного симпозиума (Львов, 11–15 сентября 1986 г.) / отв. ред. М. Брик. – К.: Наукова думка, 1986. – 247 с.

<sup>5</sup> Людкевич С. Іван Франко і музика // Людкевич С. Дослідження і статті. – К.: Муз. Україна, 1987. – С. 198–202.

<sup>6</sup> Колесса Ф. Народно-пісенна ритміка в поезіях І. Франка // Колесса Ф. М. Фольклористичні праці. – К.: Наукова думка, 1970. – С. 327–344.

<sup>7</sup> Загайкевич М. Іван Франко і українська музика. – К.: Держ. вид-во образотв. мист-ва і муз. літ. УРСР, 1958. – 119 с.

<sup>8</sup> Дей О. І. І. Франко і народна творчість. – К.: Худ. літ., 1955. – 172 с.

<sup>9</sup> Хошевников В. Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение. – Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1972. – 208 с.; Хошевников В. Е. Типы интонации русского классического стиха // Слово и образ. – М., 1964. – С. 125–164.

<sup>10</sup> Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Зібрання творів: у 50 т. – К., 1984. – Т. 42: Фольклористичні праці. – С. 93–103; Назайкинський Е. О психології музикального восприяття. – М.: Музыка, 1972.

<sup>11</sup> Людкевич С. Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка // Людкевич С. Дослідження і статті. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 107–126;

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Целяй-Якименко Л. С. «Заповіт» Т. Г. Шевченка в музиці: Соотношение слова и музыки в музыкальных интерпретациях «Заповита»; Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – К., 1964; Яросевич Л. В. Леся Українка и музыка: Музыка поэзии, поэзия в музыка: Автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. искусств. наук. – К., 1974; Филенко Т. Ю. Павло Тычина и музыка: к проблеме взаимосвязи поэзии и музыки: Автореф. дисс. ... искусствоведения. – К., 1987; Васина-Грассман В. А. Музыка и поэтическое слово. – М., 1972. – Ч. 1: Ритмика; М., 1978. – Ч. 2: Интонация; Ч. 3: Композиция; Хврич Л. Про виразність темпо-ритму в поезії Лесі Українки та про його відтворення в романсах українських композиторів // Українське музикознавство. – К., 1984. – Вип. 9. – С. 225–227; Колодуб І. Співвідношення ритму вірша і вокальної мелодії на силабічні вірші Т. Г. Шевченка // Українське музикознавство. – К., 1973. – Вип. 8. – С. 77–93.

<sup>12</sup> Мурзіна О. Мовна інтонація в ранніх українських операх // Українське музикознавство. – К., 1969. – Вип. 5.

<sup>13</sup> Гозулова Н. Про перетворення особливостей ораторської мови в українській героїко-епічній опері // Українське музикознавство. – К., 1980. – Вип. 15. – С. 60–70.

<sup>14</sup> Франко І. Із секретів поетичної творчості. – С. 92.

<sup>15</sup> Там само. – С. 85.

<sup>16</sup> Там само. – С. 96.

<sup>17</sup> Там само. – С. 86.

<sup>18</sup> Загайкевич М. Іван Франко і українська музика. – С. 70–71.

<sup>19</sup> Іван Франко и мировая культура. – С. 32.

<sup>20</sup> Поважна В. М. Багатогранність змістовної форми художнього тексту. – К.: Вища школа, 1978. – С. 181.

<sup>21</sup> Шаховський С. Майстерність Івана Франка. – С. 44.

<sup>22</sup> Франко І. Зібрання творів: у 50 т. – К.: Наукова думка, 1976. – Т. 1. – С. 428.

<sup>23</sup> Логіко-ритмічний поділ тексту:

I строфа	6+6	II строфа	6+6	III строфа	6+6
	3+8		3+6		6+3
	8+8		3+9		3+6
	9		9		

<sup>24</sup> Це:

- тривалість вірша (п'ятистопний ямб – розмір вірша);

- нестабільність логіко-ритмічної організації рядків (насамперед це стосується заключних – найбільш напружених за емоційним змістом – рядків);

- нестабільність на рівні інтонаційної організації: постійне зіставлення констатуючих, питальних, окличних одиниць.

- змінність довжини синтаксичних одиниць і часті перенесення (фраза, розпочата в одному рядку, завершується в наступному).

<sup>25</sup> Квятковский А. П. Поэтический словарь / науч. ред. И. Роднянская. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – С. 310.

<sup>26</sup> Ми не розглядали ті поезії, у яких наявні лише окремі риси пісенності чи музичності. Скажімо, у віршах «Ще щебече у садочку соловій...» із циклу «Веснянки», «К. П.», «Молодому другові» із циклу «Знайомим і незнайомим» є фольклорна ритміка й характерні пісенні лексичні значення, форми; у поезії «Журавлі» (цикл «Галицькі образки») після кожної строфи звучить пісенний рефрен; низка поезій, у поетичній мові яких багато поняттєвих значень (у музичальній поезії домінує емоційна сторона слова) і які своєю композиційною будовою наближуються до музичних форм («Гримить! Благодатна пора наступає...», «Vivere momento» – цикл «Веснянки», «Байдужісінько мені тепер...» з III-го «жмутку» «Зів'ялого листя»). Але один з типів, а саме – композиційні аналоги до музичних форм – зацентуємо: по-перше, тому, що з ним зустрінемося в циклі «Веснянки», по-друге, тому, що ці «веснянки» демонструють почасти умовність розподілу на музичальні й немучальні твори.

*Обращение к проблемам интерпретации поэтического творчества в музыке, в частности проявлений влияния музыкального творчества в стилистике выдающихся поэтов, является традиционной чертой украинского музыковедения. Интересным и многоаспектным материалом для исследования представляется поэтическое творчество И. Франко, особенности которого автор статьи исследует в связи с вопросом глубинной музыкальности текстов.*

*Ключевые слова: Иван Франко, музыкальность, интерпретация, структура, композиционное строение.*